

Une pendule en ivoire par Moreau à Châlons-en-Champagne

Philippe Malgouyres

Le musée de Châlons-en-Champagne conserve une pendule en ivoire réalisée sous la direction de J. L. Moreau et présentée à l'Exposition des produits de l'industrie à Paris en 1844 et 1855. Grâce aux divers rapports et publications sur ces manifestations, nous connaissons les noms des artisans associés au tabletier pour créer cet objet dans une technique novatrice : Hippolyte Loret, François Beauchène et M. Vendeski. Cette technique est basée sur une combinaison de travail au tour (*guillochis*) et d'incrustation de pâte dans les creux, selon une technique inspirée du nielle mais ici baptisée *damasquinure*. Par sa forme, elle se rattache à la production assez sérieuse des pendules en bronze «à la cathédrale», même si sa silhouette massive et son décor blanc et or se rattachent encore à l'esthétique de la période précédente. Sur le panneau central est représentée la *Justice du roi saint Louis*, un épisode édifiant de l'histoire nationale, récemment remis à l'honneur.

Moreau est décrit par différents auteurs comme un maître ayant apporté beaucoup à la technique du guillochage, mais nous n'avons trouvé qu'un seul brevet à son nom, déposé justement en 1844. Ce désir d'appliquer d'anciennes techniques à de nouveaux usages est alors répandu. En témoigne la *Pendule romane*, réalisée par la manufacture de Sèvres la même année et s'inspirant des céramiques de Saint-Porchaire. Ces méthodes d'incrustations furent aussi appliquées au mobilier, comme en témoignent les créations de Stanislas-Aloys Straubharth. Cette période, le deuxième tiers du XIX^e siècle, est extrêmement créatrice du point de vue des techniques, une modernité qui ne s'exprime pas par le style, qui fait le plus souvent référence au passé.

In the museum at Châlons-en-Champagne is an ivory clock made by J. L. Moreau, shown at the Paris Exhibitions of 1844 and 1855 respectively. Thanks to various contemporary accounts, and publications on these exhibitions, we know the names of the craftsmen who collaborated with this ivory specialist to create this object, using innovative techniques: Hippolyte Loret, François Beauchène and M. Vendeski. The techniques were based on a combination of turned work (*guillochis*), and a paste set into engraved decorative lines, in a manner reminiscent of niello work, but here given the name *damasquinure* (as in damascening). The form of the clock recalls mass-manufactured bronze mantel clocks, even if the massive outline and white colour with partial gilding echo rather the aesthetic of a previous generation. On the central panel is a scene of *The Justice of King Louis*, a patriotic episode in French history, which had recently come to public attention.

Moreau is described variously as a master who brought much to the technique of *guillochage*, but no information has come to light about him, beyond the single mention of his name in 1844. There was a widespread desire at this time to give traditional techniques new applications. For example, the *Roman Clock* was produced by the Sèvres manufactory in the same year, inspired by Saint-Porchaire ceramics. The technique of incrustation was also being applied to furniture, as witnessed by the works produced by Stanislas-Aloys Straubharth. This period, the second third of the 19th century, was extremely creative in terms of techniques, expressing a modernity that was not seen, however, in stylistic features, which were still dependent on historicism.

Im Museum von Châlons-en-Champagne wird eine Elfenbeinuhr von J. L. Moreau aufbewahrt, die 1844 und 1855 auf den Pariser Ausstellungen von Industrieprodukten gezeigt wurde. Aufgrund von zahlreichen zeitgenössischen Berichten und Veröffentlichungen zu diesen Ausstellungen kennen wir die Namen der Handwerker, die mit diesem Elfenbeinspezialisten bei der Herstellung der Uhr zusammenarbeiteten und dabei innovative Techniken verwendeten: Hippolyte Loret, François Beauchène und M. Vendeski. Die verwendeten Techniken basieren auf einer Kombination von Drechselkunst und einer Paste, die in gravierte Linien gefüllt wurde, ähnlich dem Niello, die hier *damasquinure* genannt wird. Die Form der Uhr erinnert an bronzene Kaminuhren aus Serienproduktion, auch wenn die Massivität und die weiße Farbe des Elfenbeins mit Teilvergoldung eher einer Ästhetik der vorangegangenen Generation entspricht. Das zentrale Feld zeigt die *Gerechtigkeit von König Ludwig*, eine patriotische Episode in der französischen Geschichte, die erst kurz zuvor öffentlich wahrgenommen wurde.

Verschiedene Quellen beschreiben Moreau als einen Meister, der zahlreiche Neuerungen in die Drechselkunst eingebracht hatte, aber außer der Nennung seines Namens 1844 ist über ihn nichts bekannt. Zu dieser Zeit war es ein weitverbreiteter Wunsch, für traditionelle Techniken neue Anwendungsmöglichkeiten zu finden. Zum Beispiel wurde die *Romanische Uhr* im selben Jahr von Sèvres produziert, angeregt von Keramiken aus Saint-Porchaire. Inkrustationstechniken wurden auch auf Möbeln angewandt, wie die Werke von Stanislas-Aloys Straubharth belegen. Die Zeit des 2. Drittels des 19. Jahrhunderts war in technischer Hinsicht außerordentlich kreativ; diese Modernität allerdings zeigte sich nicht im Stil, der immer noch im Historismus verharrte.



La première étape de l'étude de la collection d'ivoires du musée du Louvre¹ fut l'organisation d'une exposition à Dieppe, dans laquelle j'avais souhaité accorder une place aux ivoires du XIX^e siècle.² À cette occasion, Christian Theuerkauff avait bien voulu m'adresser un certain nombre de remarques et de commentaires, soulignant le travail encore à réaliser pour la fin du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle. C'est effectivement la période la plus négligée des études sur l'ivoirerie moderne, du début du néoclassicisme à la production des années 1860–1910. Et c'est ce qui m'a déterminé à proposer cette première étude sur un objet assez singulier, qui montre les très grandes lacunes de notre connaissance sur ces productions relativement récentes.

Cette pendule d'ivoire est conservée dans les collections du musée de Châlons-en-Champagne, avec lequel nous avons établi un partenariat pour organiser une exposition et publier nos collections respectives.³ Parmi les quelques dizaines d'ivoires du musée de Châlons, tous inédits, figure cette curieuse pendule gothique en ivoire⁴ (fig. 1) qui provient du legs de Charles Picot (1861). Fils de meunier, inventeur autodidacte, Picot fut un esprit curieux et un collectionneur assez remarquable. Il était passionné d'innovations techniques dans le domaine des arts appliqués, une passion qui n'est peut-être pas étrangère à cette acquisition. Selon l'inventaire, la pendule provient du *château de madame veuve de Calvaro près*

Fig. 1: J. L. Moreau, Pendule, 1844, Châlons-en-Champagne, musée d'Art et d'Archéologie.

de Lunéville, une information que nous n'avons pu vérifier. Une carte fixée à l'arrière rappelle qu'elle est l'œuvre du tabletier Moreau et qu'elle fut présentée à l'Exposition des produits de l'industrie à Paris en 1844. La pendule a perdu son mécanisme à une date indéterminée, mais qui semble antérieure à son entrée au musée (1861) et évidemment postérieure à sa dernière exposition en 1855.

L'atelier Moreau était sis au 13, rue du Petit-Lion-Saint-Sauveur ; l'entreprise figure dans les almanachs du commerce parmi les tabletiers-fabricants mais *a priori* ne se distingue guère de ses nombreux collègues par l'originalité de sa production.⁵ J. L. Moreau est surtout connu pour avoir été le père d'Augustin-Jean Moreau, dit Moreau-Vautier (1831–1893) qui fit une assez brillante carrière de sculpteur, en particulier sur ivoire. Il est dieppois d'origine, un trait fréquent chez les ivoiriers actifs à Paris. Tardy fait état de cette pendule⁶ d'après les documents de l'Exposition de 1844 mais ne connaissait pas son existence (il précise que Moreau conçut un tour à guillocher en 1827 mais nous n'avons pas trouvé de dépôt de brevet

pour cette invention).⁷ La succincte notice du catalogue officiel de 1844⁸ mentionne effectivement la pendule : MOREAU à Paris, Pendule ; cadre, objets de fantaisie en ivoire sculpté C. F. 1839. Le rapport du jury de la même exposition est plus explicite :⁹ Médailles de bronze. M. MOREAU, à Paris, rue du Petit-Lion-Saint-Sauveur, 19. M. Moreau exécute avec goût toute la tabletterie en ivoire. Parmi les articles variés qu'il a exposés, nous avons remarqué une pendule gothique en ivoire dont les festons et le guillochage sont faits à la mécanique, par un nouveau procédé pour lequel M. Moreau est breveté. Il prétend avoir appliqué un des premiers sur l'ivoire, le damasquinage qui s'obtient en gravant des parties réservées, obtenues par un mordant acide, et un liquide coloré qui donne les fonds. Une pendule et des plaques de souvenir damasquinées par ce procédé sont d'un bon travail. Le jury accorde à M. Moreau la médaille de bronze. Effectivement, Moreau déposa un brevet en 1844 : *Perfectionnement dans les machines à sculpter et guillocher* délivré le 23 juillet 1844 à Moreau, tabletier, représenté par Armengaud (Charles) rue des Filles-du-Calvaire, n° 6 à Paris.¹⁰



Fig. 2: J. L. Moreau, Pendule, détail, 1844, Châlons-en-Champagne, musée d'Art et d'Archéologie.



Fig. 3: Georges Rouget, Saint Louis rendant la justice sous le chêne dans le bois de Vincennes, Versailles, musée national du Château.



Fig. 4: Manufacture de Sèvres, sous la direction de Ferdinand Régnier, Pendule romane, 1844/45, Sèvres, musée national de Céramique.

Jules Burat, dans son compte-rendu méthodique,¹¹ mentionne aussi cet ouvrage : *Les connaisseurs regardent avec intérêt les échantillons de tabletterie de M. Garnot ; la pendule et les objets de fantaisie en ivoire sculpté, de M. Moreau ; les colonnes et le petit monument en pierres guillochées et miniatures, ainsi que les candélabres en ivoire de M. Beaumont, vrais chefs-d'œuvre de patience et d'intelligence.*

C'est grâce aux publications liées à l'Exposition universelle de 1855 que nous possédons les informations les plus riches sur cet objet. La pendule y fut réexposée, mais n'est pas mentionnée dans le rapport du jury,¹² qui ne cite qu'un coffret dont il salue la réalisation technique. Moreau obtint une médaille de 1^{re} classe : MM. Moreau père et fils : *Coffret d'ivoire riche de détails ; exécution soignée ; ingénieuses combinaisons des vis, qui lient entre elles les diverses pièces de ce petit édifice. Le médaillon n'est pas moins bien exécuté.* En tête du chapitre consacré à l'ivoirerie figure cette curieuse introduction qui oppose les productions parisienne et dieppoise : *En France, la fabrication des articles de fantaisie sculptés, en ivoire, a pris naissance dans la ville de Dieppe. Les premiers ouvriers étaient des hommes très ordinaires, pris parmi les enfants des pêcheurs. Il y a vingt-cinq ans environ que Dieppe avait seul le monopole de la sculpture sur ivoire. Paris a aussi ses sculpteurs sur ivoire, et c'est maintenant eux qui ont le mérite du fini et de la bonne exécution artistique. Les progrès, dans cette branche d'industrie, touchent de près à des objets qui seraient dignes de figurer aux Beaux-Arts, surtout ceux de M. Norest. Cette remarque est d'autant plus étonnante que Moreau, comme Norest et bien d'autres, sont justement dieppois.... La question du rapport des sculpteurs parisiens, Pradier, Barre ou Triqueti avec les praticiens dieppois de l'ivoire reste encore à élucider.*¹³

C'est l'ouvrage d'un professionnel, assurément mieux informé que les rapporteurs officiels, qui nous en apprend davantage : il s'agit d'un traité rédigé par L. N. Barbier, «tourneur professeur» qui composa à l'occasion de l'exposition de 1855 une *Esquisse historique sur l'ivoirerie, beaux-arts et industrie*. Rendant compte de l'exposition,¹⁴ il décrit une pendule damasquinée, appartenant à M. Moreau père qui en a conçu les dessins pour l'exposition de 1844 et construite par M. Hip. Loret ; les damasquinures représentent les principaux épisodes de la vie de saint Louis, roi de France : entourées d'arabesques de différentes couleurs mélangées d'or, elles sont de M. Vendeski, polonais réfugié. Le Saint Louis qui orne le faite est de M. Beauchène aîné. Plus loin, il souligne l'importance du rôle de Moreau dans ce domaine,¹⁵ un rôle qui jusque-là n'a pas retenu l'attention : *Mais nous voudrions bien voir nos tourneurs guillocheurs sortir de leurs dessins à jour et suivre l'exemple de leur maître, M. Moreau père, le révolutionnaire de ce*



Fig. 5: Pendule à la cathédrale, Paris?, vers 1830–1840, localisation inconnue.

genre de travail ; en le nommant, c'est citer le vétéran de la guillochure. Certes, sa pendule gothique qui figurait à l'exposition de 1844, en est l'échantillon qui restera comme un modèle de guillochis.

Guillochis et guillocher sont des termes appliqués au XVIII^e siècle au décor des jardins et des objets de métal pour désigner des ornements formés de lignes onduées parallèles ou entrecroisées. Si le motif du guillochis est clairement identifiable, sa définition technique est plus vague ; c'est un ornement normalement issu du tournage et qui a la particularité d'être produit mécaniquement. Ici, le terme n'évoque pas tant la forme de cet ornement que sa mise en œuvre, en particulier sur le



Fig. 6: Stanislas-Aloys Straubharth, Table à thé, 1819, localisation inconnue.

métal, qui est incisé par la machine et les cavités ainsi créées jouent avec la lumière ou peuvent être remplies d'un matériau coloré, de l'émail par exemple. À partir de 1841, des brevets pour des machines à guillocher apparaissent régulièrement.¹⁶

Pour en revenir à la pendule, Barbier nous donne les noms d'Hippolyte Loret, de François Beauchène et de M. Vendeski. Le rôle du premier n'est pas clair, et nous ignorons sa profession.¹⁷ De l'émigré polonais nous n'avons trouvé trace. Avec l'ivoirier François Beauchène, nous voici de nouveau à Dieppe. Il fut élève de Hyacinthe Flamand, qui selon Ambroise Millet¹⁸ «se rattache encore au passé». Puis il travailla dans l'atelier de Jacques Blard, le rénovateur de l'industrie de l'ivoire à Dieppe. Après avoir servi dans la Marine royale un an, on le retrouve à Paris en 1834. Il y meurt en 1848. Selon Tardy, il fit des bustes.¹⁹ Un de ses mendiants en bois et ivoire fut présenté à l'exposition de 1855. Comme beaucoup de ses congénères, il est oublié du *Lexicon*...

Il faut l'avouer, l'unité de l'objet se ressent quelque peu de cette multitude d'intervenants, en particulier la statuette de saint Louis, qui revient à Beauchène, posée sur son petit socle, sans rapport de style ou de proportion avec le reste. Saint Louis porte la couronne d'épines, ce qui est habituel dans son iconographie, mais au lieu du sceptre, il tient une longue épée, une attitude de chevalier romanesque qui semble avoir arraché *manu militari* la précieuse relique des mains des infidèles. Cette vision

du saint semble se souvenir de l'effigie modelée par Antoine Etex pour la barrière de la place du Trône à Paris en 1843, mise en place en 1845. Sculpture monumentale ou bibelot, c'est la même image romantique qui est proposée.

La partie la plus originale de cet objet est son décor en *damasquinure*, qui s'apparente au nielle dans son principe : le dessin est gravé en creux puis rempli d'une pâte colorée, ici dorée, rappelant les accords chromatiques favoris de la porcelaine néoclassique, en particulier celle de Paris. La scène rectangulaire au centre montre saint Louis rendant la justice sous un chêne dans la forêt de Vincennes (fig. 2). Cet épisode, rapporté par Jean de Joinville²⁰ et largement diffusé par les manuels scolaires²¹, était assez nouveau à cette date. Louis-Philippe, dans le cadre du musée de l'Histoire de France installé dans le château de Versailles, avait commandé un tableau de ce sujet en 1827 à Georges Rouget (fig. 3).²² Ce choix, qui illustre la proximité du souverain avec ses sujets, était original dans ce contexte ; la figure consensuelle du saint roi devait servir la cause de l'identité nationale. Le thème est tout à fait dans la mouvance de la peinture troubadour, édifiant, historique et sentimental.

On le voit, ces précisions sur les différents auteurs de cet objet singulier n'en éclairent qu'imparfaitement la genèse. La forme de la caisse, un parallélépipède posé sur un socle formé d'une large gorge se rattache encore à l'esthétique des pendules néoclassiques. Ces formes strictes n'étaient d'ailleurs pas incompatibles avec un décor exubérant, comme pouvait en proposer Jacob Petit, en porcelaine de Paris.²³ La comparaison avec une pièce très novatrice de la manufacture de Sèvres nous semble aussi parlante : il s'agit de la *Pendule romane*, conçue en 1844–1845 (fig. 4).²⁴ Elle fut exposée en 1846 mais avec peu de succès. La face principale est, comme ici, consacrée à une scène narrative historique, Charlemagne recevant Haroun al Rachid. Ce modèle audacieux avait été conçu par Ferdinand Régnier, avec une technique nouvelle d'ornement en pâte incrustée, inspirée de la céramique de Saint-Porchaire. L'historicisme en est très libre : la pendule, «romane», montre un épisode de l'histoire nationale, du IX^e siècle, mais dans l'esprit des expérimentations techniques de la Renaissance. Tous ces facteurs sont également présents dans notre pendule, à la fois innovante dans sa réalisation technique, historiciste dans son décor et faisant référence à une technique qui connut un moment de gloire à la Renaissance, la *damasquinure*.

Par son décor dentelé, sa silhouette évoque au premier coup d'œil les pendules à la cathédrale si populaires dans les années 1840, souvent réalisées en bronze doré. Le Mobilier national en conserve un amusant exemple

avec, en ronde bosse, montrant François I^{er} et Marguerite de Navarre, d'après Fleury François Richard.²⁵ Moreau s'est directement inspiré de l'une de ces pendules avec une scène troubadour (fig. 5) dont il reprend tout le décor des pieds au sommet des chapiteaux. Les pendules entièrement en ivoire restent fort rares, mais le Musée-Château de Dieppe en conserve quelques-unes, qui s'apparentent aussi par leurs découpes ajourées aux pendules à la cathédrale en bronze. En 1851, le bronzier Matifat exposa une pendule d'ivoire à Londres:²⁶ *Clock in carved ivory in the style of Pompeii; on the top is a group representing a mother dancing a child on her knee, and in the center a painting representing the past, present, future.*

Cette fascination pour les aspects techniques des œuvres du passé est particulièrement vivace dans les premières décennies du XIX^e siècle. Une démarche assez proche, mais tout aussi singulière, fut faite dans le domaine du mobilier par Stanislas-Aloys Straubharth. Celui-ci mit tout d'abord un procédé d'impression, le polytype²⁷, qui permettait un grand nombre de tirages sans user la matrice : il en, proposa l'emploi pour l'impression des assignats en 1792²⁸ puis l'appliqua à l'impression des étoffes.²⁹ Il reçut en 1819 la commande, pour le Mobilier national, d'une console et d'une table à

thé³⁰ en « mosaïque », en fait décorées de plaques de métal incrustées de pâte (fig. 6). Le décor imite curieusement une impression de cachemire, un motif qui apparaîtrait aussi, plus ou moins stylisé, sur notre pendule. Ce procédé d'incrustation de pâte fut aussi expérimenté à partir de l'ivoire : la veuve Paillard, dite Rouvier, déposa un brevet en 1845 pour la liquéfaction de l'ivoire *et application de la matière liquéfiée à des objets d'art ou d'utilité par le moulage ou tout autre moyen.*

Par l'enthousiasme brouillon de son décor éclectique, habillage indispensable pour présenter une innovation technique, la pendule de Moreau s'inscrit parfaitement dans la mutation des arts décoratifs dans la décennie 1830–1840. Stéphane Flachat pouvait s'écrier, à l'occasion de l'Exposition de 1834³¹ : *En sommes-nous au grec, au romain, au gothique? Reprenons-nous le style de la Renaissance ou celui de Louis XIV, ou celui de l'Empire ? Avons-nous le nôtre [...] L'art en ce moment s'éparpille, l'industrie le soumet à ses besoins. Peut-être, pour reprendre les mots de Rémi Labrusse³², se manifestait ainsi un échec spécifiquement esthétique, l'art ne parvenant pas à se situer au même degré d'incandescence créatrice que la science et l'industrie et se réfugiant du coup dans une vaine copie des temps où il était roi.*

¹ Cette collection a fait depuis l'objet d'un catalogue exhaustif (Malgouyres 2010). Nous remercions Anne Dion-Tenenbaum pour son aide et ses indications dans l'étude de cet objet.

² Cat Dieppe 2005.

³ Cat. Châlons-en-Champagne 2007.

⁴ Châlons-en-Champagne, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. du musée Picot 1866, n° 40. H. 0.572; L. 0.460; P. 0.161. Cf. Philippe Pagnotta, in Cat. Châlons-en-Champagne 2007, n° 11.

⁵ *Almanach du commerce*, 1843 : *Tourneurs : Moreau, billes, tabletterie en ivoire.*

⁶ Tardy 1966, 302.

⁷ Moreau ne semble avoir déposé qu'un seul brevet durant sa carrière, celui de 1844 (cf. note 10).

⁸ Cat. Paris 1844, 156.

⁹ Rapport 1844, 128.

¹⁰ Brevets 1845, 143.

¹¹ Burat 1845, II, 43.

¹² Rapport 1855, 580.

¹³ Isabelle Lemaistre cite le cas d'un ivoire commencé par Triqueti que Norest est en train de terminer en 1867, Leroy-Jay Lemaistre 1991, 424.

¹⁴ Barbier 1857, 63.

¹⁵ Barbier 1857, 70.

¹⁶ Outré celui de Moreau en 1844, Pennequin, ébéniste, brevète en 1841 une machine à guillocher les objets circulaires, cylindriques, elliptiques, polygonaux; Biscart, graveur-ciseleur-guillocheur à Paris dépose des perfectionnements apportés au guilloché en 1846; Lacombe, en 1857 fait breveter un travail mécanique remplaçant le travail à la main, produisant, d'un seul coup, les figures de la gravure et du guillochage.

¹⁷ C'est un homonyme (?) du facteur d'orgue belge actif dans la même période.

¹⁸ Milet 1906, 44.

¹⁹ Tardy 1966, 292.

²⁰ Jean de Joinville, *Livre des saintes paroles et des bons faiz nostre roy saint Loys. XII, Maintes fois avint que en esté il se aloit seoir ou bois de Vincennes après sa messe, et se acostoioit à un chesne, et nous fesoit seoir entour li. Et tuit cil qui avoient affaire venoient parler à li, sanz destourbier de huisnier ne d'autre, cf. Michel 1858, 18.*

²¹ Il est encore assez vivace pour former le thème des fêtes médiévales du château de Montrond-les-bains en 2009!

²² Musée national du château de Versailles, huile sur toile, 3,20 x 2,61 m, inv. MV 19.

²³ Paris, vente publique, Drouot, 10 juin 1994, n° 93.

²⁴ Sèvres musée national de Céramique. Cf. Cat. Paris 1991, n° 233 (Pierre Ennès).

²⁵ Cf. Dupuy-Baylet 2006, n° 86.

²⁶ Cat. Londres 1851, 1124, n° 923, pl. 246.

²⁷ Le brevet en fut déposé en 1816 (Brevets 1831, 132).

²⁸ Lavoisier 1893 (VI), 706–710.

²⁹ Brevets 1831, 395 : *STRAUBHARTH à Paris; ses machines, ustensiles et procédés propres à confectionner en métal des planches et cylindres polytypés servant à l'impression des tissus de toute espèce, et même des feutres, papiers, parchemins, peaux etc. Cf. aussi Bulletin 1834, 434.*

³⁰ Cat. Paris 1991, n° 36 (Anne Dion-Tenenbaum).

³¹ Stéphane Flachat, *L'Industrie*. Exposition de 1834, cité par Labrusse 2010, note 2 on 114.

³² Labrusse 2010, 99.

Crédits photographiques :

1, 2 : Musée de Châlons-en-Champagne, Martine Beck-Coppola

3 : RMN (Château de Versailles) / Droits réservés

4 : RMN (Sèvres, Cité de la céramique) / Martine Beck-Coppola

5, 6 : Droits réservés